

die Definition des Buches suchen, könnte sie mit einer „Crossover“-Session verglichen werden, bei der durch eine gemeinsame Idee inspirierte Kunstschaffende (für manche Rezipientinnen und Rezipienten absolut unerwartet) zusammenkommen und die zu einem produktiven Ergebnis führt. Dieses große Spektrum an vorgestellten Positionen bezüglich der Interpretation und Improvisation ist aus der Sicht der Rezensentin eine Stärke der Veröffentlichung. Ebenfalls ist eine Möglichkeit, sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Konzepte innerhalb einer Publikation kennenzulernen, als positiv einzuschätzen. *Auf der Suche nach dem Ungehörten* lässt sich mit großem Interesse lesen und auf weitere Bände der Reihe *Improvisation im heutigen Musikbetrieb* gespannt warten.

(August 2020)

Anna Fortunova

MAKIS SOLOMOS: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Aus dem Französischen übersetzt von John Tyler Tuttle. London: Routledge 2020. 282 S., Abb., Nbsp., Tab.

Makis Solomos unternimmt eine große Analyse der neuen Musik unter dem Gesichtspunkt der Klangfarbe und der Klangzentrierung. Die Arbeit ist zunächst in französischer Sprache erschienen (*De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe – XXIe siècles*, 2013) und 2020 in einer überarbeiteten, englischen Übersetzung. Solomos ist Professor für Musikwissenschaft an der Université Paris 8, was man dem Vorhaben anmerkt: Französische Arbeiten behalten immer die großen Zusammenhänge im Blick. Während deutsche Forschende wegen vermeintlich fehlender Expertise oft vor großen historischen Epochenüberblicken oder Einordnungen in große Zusammenhänge zurückschrecken, ist in der französischen Geisteswissenschaft solch eine Kontextuali-

sierung notwendig. Außerdem schlägt er eine Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts vor, wie sie sicherlich seine eigenen Studierenden hören durften und deshalb auch für Englisch lesende Studierende empfehlenswert ist. Den Vollständigkeitsanspruch einer Musikgeschichtsschreibung findet man bei Solomos keinesfalls, das macht er schon im Titel deutlich, der stattdessen einen Paradigmenwechsel von Musik zu Sound postuliert.

Im ersten Kapitel gibt er einen musikhistorischen Überblick über die Ausdifferenzierung der Klangfarbe als kompositorischem Parameter von der Instrumentierung bis zum Einbezug von außermusikalischen Geräuschen in Orchesterkompositionen – ohne freilich „Parameter“ als Wort zu verwenden. *Timbre* emanzipiere sich (S. 30ff.), ohne jemals die Sprachmöglichkeiten des Parameters Tonhöhe in der tonalen Musik zu erreichen. Der Anschluss eines Kapitels zum Geräusch ist unmittelbar einleuchtend. Mit einem Kapitel zur Konzentration auf das Hören, also einem weiteren Paradigmenwechsel, geht Solomos nach John Cage auf Pierre Schaeffers Tonbandmusik und Theorie sowie Psychoakustik in Computermusik ein. Eine zentrale Aussage ist hier, „in recording, sound becomes the central category“ (S. 111), was man mit Solomos' Beispielen aus elektroakustischer Musik, Rockmusik-Aufnahmen und von akustischen Computeranalysen informierter Musik wie dem sogenannten Spektralismus zusammenbringen muss: Der Paradigmenwechsel vom Primat der Tonhöhe zur Klangfarbe geht vor allem mit der Tonaufnahme und -reproduktion einher. Ein zentrales Thema ist hier der Abschnitt „From rock to disco: the studio as site for the composition of sound“ (S. 156–160), in dem Solomos kurz auf die Meilensteine des Studio-Arrangements mit seinem „kumulativen Prozess“ (S. 160) der Mehrspurtonbandproduktion in der Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre eingeht, in dem der jeweilige ‚Sound‘ sowohl einzelne Musizierende und Produzenten auszeichnet

als auch genreprägend wurde. Anschließend an das „Listening“-Kapitel, wechselt er mit „4. Immersion in sound“ und „5. Composing sound“ zu einer rezeptionsästhetischen Sicht – überraschenderweise auch für die Dodekaphonie (ausführliche Anton Webern-Analyse) und den Serialismus (Pierre Boulez). Darin verbindet er die Aussagen mit detailreichen Analysen am Notentext und graphischen Darstellungen, die zu neuen Erkenntnissen führen, beispielsweise zeigt er die Großform eines Abschnitts von Iannis Xenakis' *Pithoprakta*, aus der sich eine kleine Abweichung, ein (Noten-) Punkt außerhalb der dreieckigen Verengung, also ein Fehler ergibt (Beispiel 5.30 online und Endnote 12, S. 199f.). In „Sound-space“ geht es um verräumlichten Klang, Klangkunst und Live-Elektronik, und das abschließende Kapitel stellt sich der zusammenfassenden These eines Paradigmenwechsels und dessen Implikationen ausführlich.

Die zahlreichen Notenbeispiele sind nur teilweise im Buch abgedruckt, wodurch u. a. die 545 Seiten des französischen Originals auf 282 im englischen Kleindruck reduziert wurden. Der größere Teil der Notenbeispiele ist per Passwort aus einem Online-Repository des Verlags herunterzuladen. Am Ende einer umständlichen, namentlichen Anmeldung erhält man Notenbeispiele, Skizzen, Analysetabellen und Fotos in PDF-, JPG- und sogar DOCX-Formaten, wie sie der Autor vermutlich zur Verfügung gestellt hat. Trotz der üblichen Probleme des Copyrights auf Notentexte sehe ich hier noch keine zufriedenstellende Erweiterung des analytischen Musiktextes ins Digitale: Ein Verlagsriese hätte sicher andere Möglichkeiten. Aber Solomos weiß mit dem Medium Buch und seinen Abbildungsmöglichkeiten umzugehen.

Herausragend sind die Analysen des Autors in Form von graphischen Darstellungen ausgewählter Parameter, wie der räumlichen Bewegung des Klangs in einem Abschnitt von Xenakis' *Persephassa* (S. 208, Abb. 6.5). Sie regen unbedingt zur Nachahmung an!

Und sie fordern zum Umdenken auf: Überraschend im Kontext von Klangfarbenanalyse war für mich zunächst, dass Solomos in einer dieser analytischen Transkriptionen, hier einiger Takte von Boulez' *Le Marteau sans maître* (S. 153, Abb. 5.5), auf die Analyse der Instrumentalfarben verzichtet. Stattdessen zeigt er, welche Tonhöhen fortgesetzt werden und dass der gesamte Ambitus erklingt. Sein Ziel ist, einerseits den Klangeindruck des Stücks jenseits seiner seriellen Kompositionslogik zu zeigen, was für mein Hören leider nicht erfolgreich ist, und andererseits eine Weiterentwicklung der Schönberg'schen „Klangfarbenmelodie“, die als „Resonanz“ von Boulez komponiert wird. In seiner graphischen Analyse zeigt Solomos also die Fortführung derselben Tonhöhe durch andere Instrumente als „Resonanz“ und somit als Klangphänomen. In den 1980er bis 2000er Jahren kulminierte diese „komponierte Resonanz“ besonders in Werken mit Instrumenten und Live-Elektronik aus dem IRCAM-Umfeld (S. 160ff.). Hierfür und für die generelle Tendenz, das Material zu komponieren, führt er den Begriff „Sonority“ ein: „This notion designates an overall entity, fully constructed and composed from the inside“ (S. 163). Form und Material verschmelzen und *Sonority* emergiere, weder „sound“ noch „timbre“, sondern „composed sound, articulated, built“ (ebd.). Als Beispiele für diesen komponierten Klang (*sonority*), auch Textur, der mit einem neuen Hören einhergehe – nicht formbestätigend, sondern klangzentriert (S. 164) –, analysiert Solomos Edgar Varèses *Ionisation*, von Glissandi oder Mikrotönen geprägte Musik wie Chiyoko Szlavnic's Streichquartett *Gradients of Detail* (2006) sowie die Klangmassen, Texturen und Flächen von Xenakis, für dessen Musik Solomos einer der führenden Experten ist.

Ohne mit allem übereinzustimmen – m. E. ist beispielsweise Alvin Luciers *I am sitting in a room* keine Klanginstallation (S. 225), sondern eine Komposition für

Tonband, und die im Titel inkludierte Musik des 21. Jahrhunderts ist noch weitgehend unkomponiert –, schätze ich Makis Solomos' thesenbasierte Musikgeschichte des langen 20. Jahrhunderts sehr, denn sie liefert sowohl einen Überblick über Kompositionsrichtungen als auch Detailanalysen; Einordnung von theoretischen und ästhetischen Debatten sowie Medienentwicklung im Kontext; Entwicklung einer These und deren Implikationen.

(August 2020)

Julia H. Schröder

Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 325 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 3.)

Ein Bekenntnis gleich zu Beginn: Musikphilologie war bisher kein Arbeitsgebiet gewesen, in dem sich der Rezensent sonderlich wohl gefühlt hat bzw. eines, in dem es ihn gereizt hätte, heimisch zu werden! Mit Bedacht sind hier die Worte „war“ und „bisher“ gewählt. Denn der Sammelband schafft es in bemerkenswert detailreicher und dennoch konzis komprimierter Form – und ja: Diese Tautologie ist gleichfalls mit Bedacht gewählt! Denn dieser Einführungsband bringt es (Inhalts- und Literaturverzeichnisse, Personen- und Autor*innenregister nicht mitgezählt) gerade mal auf ca. 280 Seiten – zu begeistern, zu interessieren und zu informieren. Auch das acht übersichtliche Seiten kurze, aber doch informative und hilfreiche Glossar bestätigt im ersten Über- wie auch dem zweiten, genaueren Durchblick dieser Publikation: Hier ist den Herausgebern ein Kompendium gelungen, das sich für das praktische musikphilologische Studium und seine weiterführende Arbeit lohnt.

Von hinten nach vorn:

Das Glossar fasst mit seinen 62 Begriffserklärungen von „Analytischer Druckforschung“ und „Apparat“ über „Diplomati-

sche Transkription“ und „Erstausgabe“ bis zu „Quellenedition“ und „Variante“ zentrale Gegenstände des musikphilologischen Handwerks in knappen Worten zusammen und liefert so v. a. Neulingen der Disziplin neben einem guten Einblick auch eine stete Hilfestellung für die praktische Editionsarbeit über das wissenschaftliche Studium hinaus.

Der üblichen Praxis, das Glossar ans Buchende zu setzen, mag man widersprechen. Besonders dann, wenn das Wörterverzeichnis eines solchen Einführungs- und Überblicksbandes – wie es das erklärte Ziel der *Kompendien*-Reihe des Laaber-Verlags ist – zum Grundlagenaufbau dienen soll. Insofern bleibt zu überlegen, ob ein den Aufsätzen vorangestelltes Glossar nicht sinnvoller wäre, da es den Studienanfänger*innen und interessierten Laien der Musikphilologie möglicherweise den (Wieder-) Einstieg erleichterte.

Dieser herausgeberischen Geschmacksfrage voran stellt sich das mit knapp hundert Seiten umfangreichste der sechs Kapitel des Bandes, welches sich mit der Editionspraxis auseinandersetzt: Es nimmt Arbeitsprozesse der „Editorischen Grundlagenarbeit“ (Ulrich Scheideler, S. 177–196) und editorischen Maßnahme der „Textkonstitution“ (Ulrich Leisinger, S. 197–217) in Augenschein, geht Fragen zur „Partituranordnung“ (Egon Voss, S. 218–227) und „Edition von Vokalmusik“ (Petra Weber, S. 228–236) auf den Grund und klärt über den „Kritischen Apparat“ (Daniela Philippi, S. 237–246) und „Editorische Einzelfragen“ (Sonja Tröster, Ute Poetzsch, Christoph Flamm, S. 247–280) auf.

Auch wenn die Autor*innen dieses Kapitels sichtlich versuchen, alle Grundlagen und Methoden der Editionspraxis (be-) greifbar darzustellen, entbehrt dieser Buchabschnitt der Begeisterungsfähigkeit und Sogkraft, die vorhergehende Kapitel zu erzeugen in der Lage sind. Das „gleichsam kriminalistische Vokabular“ (S. 177), von dem Scheideler